

داستان مذهبی مدرن: «پدیده» ای از نوعی دیگر*

(بررسی و نقد مجموعه آثار مصطفی مستور)

• زری نعیمی

۱. حماسه دنیای با خدا

«رمان حماسه دنیای بی خداست»^۱ این را لوکاج می گوید. «روی ماه خدا را ببوس» این را مصطفی مستور می گوید. *روی ماه خداوند را ببوس* تنها نام یکی از رمان های مستور نیست که سال ها قبل نوشته شده باشد، بلکه رقم زنده هویت داستانی تمام آثار بعدی نویسنده نیز هست. هویتی که جنس داستان-نویسی او را از معاصرانش جدا می کند. دغدغه متافیزیک تمام ذات، ذهن و زبان داستان ها را به تصرف خود درآورده است. جایی در داستان های او خالی از آن حضور نیست. این حضور در تمام بافت داستان ریزش می کند. هم تمام ذرات و اجزا و عناصر داستان نشانی آن امر قدسی را در خود دارند و حضور دانای کل مطلق در وی نه به معنای راوی داستان ها که به صورت حرکت جوهری داستان سیلان دارد؛ و هم کلیت آثار او بر حضور امر متعال گواهی می دهند. دغدغه متافیزیک و باورهای دینی، داستان های مستور را همچون زنجیره ای تو در تو به هم پیوند داده و ستون اصلی خیمه های داستانی او را ساخته است. یکی از توانایی های مستور در سامان دهی مدرنی است که او به دغدغه ها و باورهای دینی خود می دهد، بی آنکه در پی آن باشد تا آن را در متن داستان مستور سازد. غلظت و شدت مفاهیم دینی آن چنان شفاف و حجیم است که از ظرف داستان سر می رود. نویسنده گویا عمدی افراطی و خودآگاه دارد تا داستان هایش را به صحنه درگیری های متافیزیکی تبدیل کند. همه آن مفاهیمی را که به پشت پرده داستان می راند و در خفا نگه می دارد، به صحن علنی مجلس های داستانی اش می کشاند. همه مذاکرات

* جهان کتاب، سال یازدهم، شماره ۵ تا ۷، ۱۳۸۵، صص ۱۶-۲۱.

در صحن علنی داستان شکل می‌گیرد. وضعیت غیر علنی وجود ندارد. شاید مستور از این طریق می‌خواهد قانون لوکاج را نقض کند. و عرصهٔ رمان و داستان را که تحت تصرف و سیطرهٔ «جهان‌نگری دین زدوده» است (به تعبیر لوکاج) به موقعیتی دیگر بکشاند.

مستور اگر بخواهد این گزارهٔ لوکاج را در مورد رمان و داستان بپذیرد و بر دینداری و اعتقادات خود هم تأکید داشته باشد، باید از این دستاورد بزرگ هنر و ادبیات در جهان مدرن چشم‌پوشد و به ورطهٔ نفی، انکار و مقابله با آن کشیده شود. برای همین می‌کوشد تا در صحن علنی داستان با بلندترین صدای ممکن باورهای دینی خود را به ساحت داستانی احضار کند تا بتواند در رمان و داستان همان چیزی را پدید آورد که امروز در سینمای ایران به نام سینمای معناگرا و متعالی معروف شده است. هنرمندان مذهبی همچون مستور در پی آن هستند که داستان دینی یا معناگرا پدید آورند. آنها از طریق عمل داستان می‌خواهند انحصار لائیک‌بودگی داستان را بشکنند و آن را با شیوه‌های مخصوص به خود به چالش بکشاند. به خصوص آن تفکری را که معتقد است داستان‌نویس خوب مذهبی نداریم: «اما اینجا آدم پس از عصر هدایت است، دیگر پریشانی بازگشت به عقب را ندارد. نگران نظر مولوی نیست راجع به فلان مسئله. یعنی کسی که پس از عصر نیما قرار می‌گیرد دیگر پس از عصر نیماست، دیگر رها می‌کند آن درگیری‌های گذشته را... وقتی نیما می‌آید به جهان، جهان ارسطویی را رها می‌کند. آن ساخت فلکی را رها می‌کند. همهٔ مسائلش را رها می‌کند. به قول نیما می‌آید روی زمین. می‌آید همین جا با مسائل اینجا. اما کسانی که دارای دوگانگی هستند. یک پا در گذشته دارند و یک پا در آینده، دچار دوگانگی هستند. و من فکر می‌کنم که ممکن است بعدها کارهایی بکنند ولی کارستان نمی‌توانند بکنند. نمونه‌اش در تمام دورهٔ ما هست و می‌بینید که یک داستان خوب یا یک داستان‌نویس مذهبی نداریم. با این همه تلاش نیست.»^۲

این جملات و به خصوص جملهٔ آخر گلشیری آن‌قدر زهرناک، تلخ و بی‌رحمانه هست که بتواند خون معتقدان متعصبی چون مستور را به جوش آورد. و آنها را به دندهٔ لچ و ستیز بیندازد، تا به اثبات برسانند که می‌شود مذهبی بود و داستان‌نویس خوبی هم شد. می‌توان نگران نظر مولوی بود و دچار دوگانگی و یک پا در گذشته و یک پا در آینده داشت، اما داستان‌نویس خوبی هم بود.

اما هر کدام از داستان‌های مستور به تنهایی و تمام آنها در کنار هم گواهی می‌دهند که روی زمین نمی‌آیند، «روی زمین همین جا با مسائل اینجا». داستان‌هایی آسمانی و ملکوتی می‌شوند، نه داستان‌هایی زمینی و اینجایی.

افراط و غلظت متافیزیک مذهبی در آثار مستور نشانه‌هایی است از این جدال داستانی. جدالی که به زبان آورده نمی‌شود، اما به عمل داستان احضار می‌شود. تلاش مستور از رمان *روی ماه خاوند را بیوس* تا مجموعه داستان *آخرش حکایت عشقی بی‌قاف بی‌شین بی‌نقطه* در جهت اثبات این مسئله است. به همین دلیل است که نمی‌خواهد افکار و عقاید دینی خود را بپوشاند و به لایه‌های پنهان داستان ببرد، بلکه عمد دارد به آنها جلای بیشتری بدهد و آن را جار بزند در تمام اجزا و بدنهٔ داستان‌هایش. جدالی که

از اسم‌ها شروع و به تمام رسم داستان کشیده می‌شود. از نام رمان اولش روی ماه خداوند... تا رمان دومش *استخوان خوک* و *دست‌های جنامی* که برگرفته از خطبه‌های نهج البلاغه است. و نام تک تک داستان‌هایش: «چند روایت معتبر درباره‌ی خداوند»، «هل من محیص؟»، «ما ادریک یا مریم؟»، «کیفیت تکوین فعل خداوند» و... این تنها جدال در سطح نام‌هاست. جدال در رسم‌های داستان خیلی گسترده‌تر از اسم آنهاست.

مستور خوب می‌داند آنکه در این جدال حرف اول را می‌زند و می‌تواند دیگران را مجاب کند، زور بازو و ضرب سنگین و حجم عظیم و مقدس متافیزیک نیست. زور بازوی نویسنده در داستان‌بودگی داستان-هایش به چشم می‌آید. در تشک کشتی داستان، این توان‌های داستانی هستند که با هم گلاویز می‌شوند نه قدرت نگره‌استعلایی و یا جهان‌نگری دین زدوده. یعنی درست همین فاصله‌ی بعیدی که دو رمان اول و دوم مستور از هم گرفته‌اند. وسوسه‌های ذهنی و روحی نویسنده در هر دو رمان یگانه هستند، تفاوت در کیفیت فعل داستان است و گرنه کیفیت تکوین فعل خداوند در هر دو رمان یکی است. مستور در رمان *استخوان خوک* و *دست‌های جنامی* تمام هم و غم خود را به اضافه‌ی دانش مدرن داستانی‌اش به کار می‌برد تا حجم کثیر اندیشه‌های دینی خود را در ظرف داستان بریزد تا آن متافیزیک بتواند در فیزیک مناسب خود عرض اندام کند.

مصطفی مستور اگر نه با همه‌ی آثارش، اما با برخی از داستان‌هایش می‌تواند گزاره‌ی انکاری هوشنگ گلشیری را ابطال کند. هرچند آن گزاره بیشتر نوعی گزاره‌ی توصیفی است تا انکاری و ارزشی.

۲. عدم قطعیت داستانی با یقین اعتقادی

جهان داستان بر یقین استوار نیست و لاجرم از دنیای عدم قطعیت سر در می‌آورد. هر یقینی در داستان به بازی عدم قطعیت متصل می‌شود. در داستان‌های مستور هم گریزی از عدم قطعیت‌های داستانی وجود ندارد. و این با دنیای باورهای دینی که تماماً بر یقین و قطعیت استوارند، تناقض دارد. هیچ کدام از داستان‌ها نمی‌توانند بر بار اعتقاد و یقین بیفزایند. بار هر داستان، قدم در آشوبی از شکل‌ها و تردیدها می‌گذاریم. هیچ کدام از شخصیت‌های داستانی نمی‌توانند خود را از این گرداب اعتقادی بیرون بکشند. همه‌ی آنها به نوعی در حال دست و پا زدن هستند. هیچ یقینی پیدا نمی‌شود، نه در آغاز نه در میانه و نه در پایان داستان‌ها که بتوان به آن تکیه داد. در هر داستان تماشاگر دنیای متلاشی شده هستیم. دنیایی که بنیان استوار هر یقینی فرو می‌ریزد. باورهای دینی و ایمانی از مرکزیت وجود انسان می‌گریزند و به جای تمرکزبخشی، متلاشی، پریشان و سرگردانش می‌کنند. نویسنده می‌خواهد تمام باورهای از دست رفته را باز گرداند اما نمی‌شود.

داستان چند روایت معتبر درباره‌ی کشتن ذهن را در قلمرو باورهای دینی‌اش از هر سو به چالش می‌کشد. دنیایی که تمام قطعیت‌هایش از هم گسیخته‌اند. دنیایی که معلوم نیست آدم‌هایش به آن گند زده‌اند یا از آغاز خلقت یک تخته‌اش کم بوده و عوضی بوده: «اگه قرار باشه کسی یا چیزی توی این دنیا

یه تخته‌اش کم باشه به نظر من خود این دنیای عوضی یه، دنیای عوضی با قانون‌های عوضی‌ترش. وقتی دنیا یه تخته‌اش کم باشه، اون وقت هر اتفاقی ممکنه بیفته.» (حکایت عشقی بی‌قاف...، ص ۲۲)

دنیایی که حتی با دانای کل مطلق و نامحدودش بری از ضایعات نیست. دنیایی که دائماً مواجهه است با «سؤال‌های هولناکی» که هیچ پاسخی برایشان پیدا نمی‌شود. اگر هم چیزی پیدا بشود به اندازه همان سؤال هولناک دچار عدم قطعیت است: «گفت هفته قبل از یک کارخانه عروسک‌سازی دیدن کرده... گفت بعضی عروسک‌ها به خاطر حرارت زیاد ذوب شده بودند. بعضی پا نداشتند. دست نداشتند. بعضی مچاله شده بودند. گفت مسئولان کارخانه به او گفته‌اند چهار درصد از تولیدشان ضایعات است. می‌خواست بفهمد چرا در تولید مثل انسان هم مثل کارخانه عروسک‌سازی - یا هر کارخانه دیگر - باید ضایعات وجود داشته باشد. منظورش از ضایعات، ناقص الخلقه‌های مادرزاد بود. گفت به نظر می‌رسه کنترلی بر آنچه تولید می‌شود وجود ندارد.» («چند روایت معتبر درباره خداوند» از مجموعه حکایت عشقی...، ص ۴۴)

راوی که در این داستان استاد فلسفه دین است در برابر پرسش هولناک دانشجویش در می‌ماند. چنانچه در زندگی نیز درمانده شده است و پاسخی برای هیچ کدام از پرسش‌های ویرانگر خود نمی‌یابد. راوی داستان با کنار هم قرار دادن روایت مادر از خدا و روایت کودک (بنیامین) از خدا و روایت خانم کوهی از خدا می‌خواهد راهی به جایی باز کند. اما تمام راه‌های نجات یا گریز در گردباد عدم قطعیتی که از سوی داستان می‌وزد به بن‌بست می‌رسد. روایت‌ها می‌خواهند معتبر باشند اما تنها چیزی که ندارند اعتبار است. و این جملات لوکاج در ذهن طنین‌انداز می‌شوند که: «فرم رمان بازتاب یک دنیای متلاشی شده است. جست و جوی قهرمان رمان، جست و جوی معنای حماسی از دست رفته است... بنابراین رمان جست و جوی معناست، معنایی که در گذشته، در حماسه باستانی یا فتوادی، معلوم و موجود بوده، اما دیگر این چنین نیست: قهرمان رمان باید آن را کشف کند یا بیافریند و این قهرمان فردی مسئله‌دار و حاشیه‌ای است که با واقعیت اجتماعی فاقد معنا رویارویی می‌کند. و جست و جوی پیگیرانه، او به شکست می‌انجامد.»^۳

در مقاله‌ای دیگر می‌گوید: «رمان هنگامی جایگزین حماسه می‌شود که معنای زندگی تردیدآمیز و پرسش‌انگیز شده است. در این هنگام نثر جای شعر حماسی را می‌گیرد؛ آنگاه فرد مسئله‌دار (پروبلما تیک) در دنیای بی‌اهمیت و تباه نمودار می‌گردد.»^۴

تمام راویان داستان‌های مختلف مستور، افرادی مسئله‌دار هستند که با واقعیت تهی از معنا رویاروی‌اند و روند جست و جوگری همه آنها به شکست می‌انجامد. چه در شکل الیاس که خودش را می‌کشد، چه در قالب مردی که بچه‌هایش را به شکلی عجیب می‌کشد و چه در خود راوی روایت‌های کشتن که از آسایشگاه این داستان را روایت می‌کند. هر داستان در موقعیتی متفاوت روایتگر شکست انسان است. تلاش انسان در دنیای عوضی و گنبدیده برای کشف معنا او را به شکست و متلاشی شدن می‌رساند. تلاشی روح و روان. برای همین بیشتر شخصیت‌های داستان بر لبه جنون و عدم تعادل دست و پا

می‌زنند. دانیال در *رمان استخوان خوک* و *دست‌های جنّامی* شخصیتی ناهنجار دارد. او در مجتمع مسکونی خاوران با مادرش زندگی می‌کند. و هر روز از بالای آن ساختمان بلند برای دیگرانی که صدایش را نمی‌شنوند سخنرانی می‌کند: «آنتونی فلو رو که می‌شناسی؟ می‌گه تو این دنیای عوضی و هیشکی به هیشکی، دیگه چی باید اتفاق بیفته که مؤمنان اقرار کنند خداوندی در کار نیست یا اگه هست خیلی مهربون نیست.» (*استخوان خوک* و...، ص ۵۵)

روی ماه خداوند در این دنیای عوضی و گندزده به محاق می‌رود. باورهای دینی و ایمانی در مسیر شیب خطرناک قرار می‌گیرند. داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ اندوه» روایت این شیب خطرناک است. در تعبیری که زن به کار می‌برد برای امتحان آیین‌نامه‌اش که شیب خطرناک را نوشته سرازیری خطرناک. مکان گفت‌وگوی این زن و مرد هم رستورانی است در مسیر شیب خطرناک که می‌تواند انگاره‌ای باشد از وضعیت جهان و وضعیت انسان، و باورهایی که در این شیب یا سرازیری به سوی محوشدگی یا غرق‌شدگی می‌روند: «رستوران در شیب خیابان ساخته شده بود و این طور به نظر می‌رسید که آدم‌ها توی پیاده‌رو با تقلا زیاد از خیابان بالا می‌روند.»

و بعد همه چیز از کادر پنجرهٔ رستوران از نگاه مرد در جایی که دیگر نیست فرو می‌رود: «و بعد کالسکه در شیب پیاده‌رو پایین رفت. و بعد زنی که کالسکه را می‌راند پایین رفت. انگار زن با هر گام در چاهی فرو می‌رفت. اول تا زانو، بعد تا سینه، بعد چشم‌ها، بعد دیگر کالسکه نبود. کودک نبود. زن نبود.» (*حکایت عشقی* ...، ص ۱۱ و ۱۹)

مرد احساس می‌کند پایه‌های فلزی صندلی‌اش در کف سیمانی رستوران فرومی‌روند، به همراه و موازات فروروندگی همه چیز از کادر پنجره. روایان داستان‌ها همگی در موقعیت شیب خطرناک قرار دارند. می‌کوشند تا باورها و اعتقاداتی که در حال فروروی و غرق‌شدگی است بالا بکشند. نفس نفس می‌زنند اما به جایی نمی‌رسند. همه چیز در چاهی عمیق فرو می‌رود. فروروندگی شاید تقدیر مقدر انسان باشد. تقدیری که به رغم تلاش‌های او باز پیش می‌رود: «انگار داشت در چیزی فرو می‌رفت و او سعی می‌کرد پیش از آنکه در آن چیز غرق شود قوایش را، همهٔ قوای ذهنی‌اش را برای گفتن یک کلمه، تنها یک کلمه جمع بکند.» (همان، ص ۱۸)

در داستان «مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت» به گونه‌ای غیر مستقیم در نماد جمله‌ها و کلمه‌ها، انسان درگیر با دانای مطلق است. دانای کل مطلق که می‌تواند او را در هر حال و زمان و مکانی فرا بگیرد. بودن مطلق که همواره او را دچار حقارت می‌کند. و انسان می‌خواهد در جایی از این سلطهٔ مطلق بگریزد و به تقابل نابرابر دو روح پایان بخشد: «همهٔ ترس من از این حقارت بود و از محاط شدن در کسی که پایانی نداشت. دیدم با فهم‌اش چنان مرا در کنج حقارت بار دانایی‌ام در هم کوبید که روح‌م مچاله شد. به زانو درآمد و گریست.» (*مردی که تا پیشانی...*، ص ۹)

نویسنده می‌خواهد پدیدآورندهٔ ادبیات استعلایی در برابر ادبیات غیر استعلایی باشد، اما آنچه در لایه‌های زیرین و عمیق‌تر داستان و احتمالاً ناخودآگاه داستان اتفاق می‌افتد همان جهان متلاشی شدهٔ لوکاج

است. مستور بهتر و عمیق‌تر از داستان‌های غیرمذهبی می‌تواند یقین‌های اعتقادی مخاطبانش را به چالش‌های جدی و عمیق عاطفی و ذهنی بکشانند. کاری که ادبیات غیر استعلایی و به تعبیر این افراد، لائیک، قادر به انجام آن نیست. این حادثه در داستان‌های مستور به دلیل درهم‌آمیختگی حس و اندیشه در سطح زبان و درون‌مایه‌های داستان، پیچیده‌تر رخ می‌دهد و از چنان قدرتی بهره‌مند هست که بتواند ساختارهای محکم عاطفه و یقین را بشکند و فرد را دچار بحران سازد؛ بحران معنا در جهان بی‌معنا. جهان بی‌مرز داستان از چنان نیروهای پنهان و آشکاری برخوردار است که این امکان یا قدرت را دارد تا به جای اینکه در اندیشه‌های متافیزیکی استحاله شود، خود تبدیل به استحاله‌کننده گردد و جهان معنا را دچار بحران، تردید و عدم قطعیت سازد، همان رفتاری که جهان سینما با برخی افراد کرد. آنهایی که آمده بودند تا سینما را به مسیر خود ببرند، سینما آنها را به مسیر خود بُرد و بنیان‌های فکری راسخ‌شان را درهم شکست.

روایت شکست انسان‌ها و تلاشی‌شان تنها شباهتی است که می‌توان میان مستور و کارور پیدا کرد. همان که مستور در مورد کارور می‌گوید: «اگر بخواهیم کارور را در یک جمله توصیف کنیم باید بگوییم او بهترین راوی شکست انسانی است. آدم‌های کارور مرتب شکست می‌خورند... درماندگی و شکست از مایه‌های ثابت آثار کارور است. و او در داستان کوتاه خود با دقت یک مینیاتوربست به ترسیم این شکست می‌پردازد.»^۵

کارور راوی شکست انسان در شرایط اجتماعی ویژه خود است و مستور نیز راوی شکستی است که برخاسته از شرایط اجتماعی اوست. نویسنده می‌کوشد تا راویان شکست‌خورده را از زیر بار بختک بی‌معنایی جهانی که بر سرشان آوار شده نجات دهد. او می‌خواهد آنها را از شر این جهان خالی از یقین و اعتقاد به جهان گذشته بازگرداند که محکم بود و استوار، حتی اگر بازگشت به جهل مادر یا کودک باشد:

«باز به مادرم فکر می‌کنم که حالا یا نماز می‌خواند یا به رادیو گوش می‌دهد. سال‌هاست به این نتیجه رسیده‌ام که خوشبخت‌ترین آدم‌ها، کودکان هستند و پیرزن‌های بی‌سواد.»

(«چند روایت معتبر درباره‌ی خداوند» از مجموعه حکایت عشقی ...، ص ۴۴)

راوی‌ها در دیگر داستان‌ها می‌خواهند که از دانایی به جهل بگریزند. دانایی زائیده جهان مدرن است و جهل تعلق به دوران قرون وسطی دارد. راوی در داستانی برای همین گریز از دانایی و پناه جستن در امنیت جهل می‌خواهد که کتابخانه را آتش بزند. ستایشگر مغول‌ها می‌شود که هر چه کتابخانه بود، سوزانند: «خواب می‌بینم کتابخانه‌ام را آتش زده‌اند. چه کار به قاعده‌ای! چه کار خوبی کردند مغول‌ها... کاش کسی بود... و کتابخانه‌ام را فرو می‌ریخت و آتش می‌زد.» («مردی که تا زانو در اندوه فرو رفت» از

مجموعه عشقی در پیاده‌رو، ص ۶۱)

۳. ارکان داستان‌های مستور

دغدغهٔ متافیزیک دینی اولین و بنیادی‌ترین رکن داستان‌های مستور است که در آغاز مقاله ذکر آن رفت. زن دومین رکن داستان‌های اوست.^۶ و سومین رکن داستان‌های مستور برخاسته از نگرهٔ متافیزیک دینی‌اش است. اندوه حاصل از جدایی از مبدأ و بیگانگی با جهان. بودن در نگاه این انسان درد است، درد بودن و هبوط. نام‌هایی که نویسنده برای آثارش انتخاب کرده نشانه‌هایی از دیدگاه سه‌گانهٔ داستانی او هستند. نام‌هایی که در عین جدا بودن از هم، همچون زنجیره‌هایی درهم تداخل دارند و نوعی از سریال‌های داستانی را پی‌ریزی می‌کنند. اندوه فقط حادثه‌ای در سطح نام‌ها نیست. جوهرهٔ داستان‌ها را می‌سازد. داستان‌هایی هم که نامی از اندوه بر پیشانی خود ندارند، در تمام لایه‌های خود حمل‌کنندهٔ بار سنگین اندوه‌اند. سنگ زیرین این اندوه ذاتی انسان را در داستان خلقت گذاشته‌اند. داستان خلقت فصل مشترک تمام ادیان است. هبوط از بهترین، مرفه‌ترین و امن‌ترین نوع زندگی به برهوت زمین. جایی که همه چیز «بود» و زمین جایی که هیچ چیز «نیست». هبوط وضعیت مشترک تمام انسان‌هاست. جدایی از جایی که به آن تعلق داشته و پرتاب‌شدگی به جایی که به آن تعلق ندارد. بیگانگی ناشی از این عدم تعلق است و جدادشدگی. و این هزینهٔ انتخاب، آزادی، عصیان و رسیدن به استقلال است. هزینهٔ بریده شدن بند ناف انسان از خدا. انسان اما به دو گونه با داستان خلقت مواجه شد و آن را مورد تأویل و تفسیر قرار داد. آنهایی که پس از هبوط همهٔ تلاش خود را به کار بردند تا آن بهشت ملکوتی را به زیستگاه زمینی تبدیل سازند و تمام شادی‌ها و خوشبختی‌های آنجا را به اینجا بیاورند. و آنهایی که نتوانستند واقعیت جدا بودگی و جدا افتادگی را بپذیرند و با آن کنار بیایند و دچار نوستالژی بازگشت شدند. به همین دلیل، بودن برایشان تبدیل به «درد» شد. و در وضعیت اندوه فرورفتند. یکی از داستان خلقت برداشتی کاملاً ماتریالیستی و زمینی کرد و دیگری برداشتی رمانتیک و ایده‌آلیستی، دستهٔ اول خرد، تعقل و کار را مبنای زندگی در زمین قرار داد و کوشید تا از این طریق فاصلهٔ بیگانگی را کاهش دهد، و زمین را به آن بهشت موعود نزدیک سازد تا از بودن، زیستن و زندگی لذت ببرد. و دستهٔ دوم اما این ایدهٔ بهشت‌سازی را باور نکرد. و همچون نی‌ای شد که از نیستان وجود بریده شده و از نفیرش مرد و زن می‌نالند. داستان‌های مستور مثل همان نی مولوی فقط راویان اندوه‌اند.

از طرف دیگر داستان‌های مستور از لحاظ درون مایه، زاویهٔ نگاه و حتی نوع نوشتار به شدت تحت تأثیر متفکرانی چون علی شریعتی است؛ به خصوص تحت تأثیر آثار ادبی او کویر، هبوط و گفت‌وگوهای تنهایی. داستان «مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت» هم به لحاظ درون‌مایهٔ ذهنی و عاطفی و هم از لحاظ ساختار داستان و هم رویکرد او به نثر و زبان کاملاً شبیه به گفت‌وگوهای تنهایی علی شریعتی است. همچنین در مجموعه داستان چند روایت معتبر که نویسنده برای هر داستان چیزی شبیه به پیش داستان و یا مقدمهٔ ورود به داستان ساخته است که تماماً در نوع نگاه، ساخت و نحو جملات به نثر ادبی و نگاه هستی‌شناسانهٔ علی شریعتی شباهت دارند. علی شریعتی کتاب دو جلدی و قطور گفت‌وگوهای تنهایی در پی داستان‌نویسی نیست.

او متفکر دینی‌ای است که دغدغه‌های ذهنی و درونی خود را به شکل نوشتار ادبی درآورده است. نام کتاب به خوبی افشاکننده وضعیت کتاب است. نوشته‌هایی که تنها مخاطب آن فرد نویسنده است. شباهت آنچنان نزدیک است که گمان می‌بری در حال خواندن همان متون هستی، به همان شکل و شیوه؛ حتی در ریزپردازی‌های زبانی و استفاده مکرر از صفت‌های عالی: «این سلاخی و کشتار کلمه، پرمعناترین و غم‌بارترین و غریب‌ترین و تلخ‌ترین و عمیق‌ترین تراژدی روح انسان است.» («مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت» از مجموعه حکایت عشقی...، ص ۶)

«بنابراین ما اکنون در برابر نازنین‌ترین، مقدس‌ترین، عالی‌ترین و زیباترین پدیده‌های این عالم، گلهایی که بر روی خاک می‌بینیم قرار گرفته‌ایم» (گفت‌وگوهای تنهایی، ج ۱، ص ۱۲۵)

و شباهت از لحاظ درون‌مایه: «دیدی که او متوسط نیست؟ ... در آن حال که ناگهان خطایم را بر من آشکار کرد، چقدر بر من سخت آمد! یکباره مثل فانوس به روی خودم تا شدم. مجاله شدم. می‌خواستم به رویت بپریم و با دست‌هایم جلوی دهانت را بگیرم که دیگر بس است... چقدر من عقب افتاده بودم.» (همان، ص ۴۸۷)

«این موج ویرانگر به خاطر آن بود که او می‌دانست. یعنی می‌فهمید. هیچ چیز مثل فهمیدن مرا درهم نمی‌کوبد. اما او می‌فهمید... چند بار این کار را کرد و من هر بار می‌دیدم که روحم خم می‌شد و در خود مجاله می‌شد و می‌افتاد آنجا. خوب می‌دانست جادوی مرا چه طور با یک کلمه باطل کند.» («مردی که تا پیشانی...»، ص ۸)

حالت‌ها، حس‌ها و واژه‌هایی که برای این رفتارها به کار می‌رود مانند هم هستند. شباهت‌ها ابداً ظاهری و در سطح زبان و جملات اتفاق نمی‌افتند. در بن‌مایه اندیشه و درک هستی‌شناسانه از «هبوط» درد بودن است که تأثیر جوهری و بنیادین آن آشکار و مشخص می‌گردد.

دانیال یکی از راویان روایت درد بودن و هبوط انسان است. دردی که او را تا آستانه جنون و عدم تعادل پیش برده است. دانیال یکی از شخصیت‌های داستانی رمان *استخوان خوک* و *دست‌های جنامی* است. شخصیتی که «انگار کله‌اش را آتش زده باشند» دائماً برای دیگرانی که صدایش را نمی‌شنوند حرف می‌زند. همه انسان‌ها از دید دانیال کلمه‌اند: «کلمات، منظوم همه کلماته، هر معنایی که داشته باشند یا نداشته باشند، مقدس باشند یا پوچ، زشت باشند یا زیبا، توی یه چیز مشترک‌اند. یعنی وقتی خوب به اونها نگاه کنید می‌بینید که با همه فرق‌هایی که دارند از یه نظر به هم شبیه‌اند، از یه نظر همه‌شون سر و ته یک کرباس‌اند. می‌دونید اون چیه؟ همه شون پر از اندوه‌اند. از دل هر کلمه - همه کلمه‌ها - هر قدر هم که شاد باشند، یواش یواش چیزی شور و شفاف تراوش می‌کند. چیزی که بهش می‌گند اندوه.» (*استخوان خوک*...، ص ۷۹)

تمام شخصیت‌های داستانی نویسنده، اعم از خوب و بد، مقدس و نامقدس، زشت و زیبا، با همه تفاوت‌هایشان راویان اندوه‌اند. از دانیال دیوانه تا نوذر و بندر و ملول دزد و قاتل. همه در جست‌وجوی خوشبختی از کف رفته‌اند؛ همان بهشت موعود. و هر کدام به نوع خودشان می‌کوشند اندکی از آن

خوشبختی عتیق را از آن خود سازند. اما چیزی به دست نمی‌آید، جز استخوان خوک در دست‌های جذامی انسان. و تنها چیزی که انسان پس از تلاش و کار به آن می‌رسد همان مایع شور و شفاف است که در آن دست و پا می‌زند. داستان‌ها هر کدام شاهدان عینی هستند که آمده‌اند تا بر این سرنوشت شوم انسان گواهی بدهند. تا اعلام کنند هیچ مفری از این غرق‌شدگی در اندوه وجود ندارد. زیرا فلسفه خلقت بر آن بنا شده است. «خلق‌الانسان فی کبد». انسان در رنج آفریده شد.

این زاویه دید داستانی آن چنان پررنگ و برجسته می‌شود که راوی داستان «کیفیت تکوین فعل خداوند» می‌گوید: «هر کس روزنه‌ای است به سوی خداوند، اگر اندوهناک شود، اگر به شدت اندوهناک شود.» (چند روایت معتبر...، ص ۷۲)

این درک هستی‌شناسانه تا آنجا پیش می‌رود و تا آنجا برای اندوه اصالت قائل است که روایت قدیمی به تعداد هر فرد راهی است به سوی خداوند، تغییر ماهیت می‌دهد از فرد به اندوه و شدت اندوه. این تعریف باز، عام و فراگیر که دامنه‌ای به اندازه هر فرد بدون هیچ قید و شرطی دارد، بسته می‌شود و محدود. و اصالت را از فرد می‌ستاند و به اندوه می‌سپارد. تمام راویان داستان‌های مستور همین را اعلام می‌کنند. از مسیر شادی، خوشبختی، سعادت، رفاه و امنیت هیچ راهی و روزنه‌ای به خدا باز نمی‌شود. تمام روزنه‌ها به سوی او در جهان داستانی بر ساخته شده مستور بسته‌اند و تنها یک روزنه برای رسیدن به خدا باز است و آن چیزی نیست جز «شدت اندوه».

با همین درک روزنه‌ای است که عشق و زن با همه شکوه و اقتدارشان در داستان‌های مستور راهی به خوشبختی و آرامش باز نمی‌کنند. از دامن عشق و زن نیز باید به اندوه رسید. اندوه جدایی از عشق. فلسفه خلقت زن و عشق فرو بردن انسان در آن مایع شور و شفاف است. در داستان‌های نویسنده، زن همان ریسمانی است که از آسمان به زمین انداخته شده، اما وصال و خوشبختی ضدعشق‌اند و عشق را می‌پوشانند. در این تفکر خوشبختی و شادی انسان را از خدا دور می‌کند و اندوه او را به خدا می‌رساند.

از زاویه دید این داستان‌ها و به اعتبار این روایت‌های گوناگون از «کیفیت تکوین فعل خداوند» تا *استخوان خوک و دست‌های جذامی* و «من دانای کل هستم» و عشق در پیاده‌رو و حکایت عشقی *بی‌قاف بی‌شین بی‌نقطه* و در کنار این همه روایت معتبر و نامعتبر، خوشبختی یک توهم محض است که جایی در فلسفه خلقت انسان ندارد. و تمام تلاش انسان از آغاز تا کنون برای رسیدن به خوشبختی و آرامش و بهشت تنها مسیری است برای رسیدن به اندوه. دانیال این را رسماً و به نمایندگی از تمام داستان‌ها و روایانش اعلام می‌کند: «این طوری‌هاست که اگه ته اقیانوس‌ها یا روی قله‌های کوه هم مخفی شده باشید، اون مایع شور و شفاف می‌آد سراغ‌تون. این طوری‌هاست که از درون ویران می‌شید. ذره ذره ذوب می‌شید. و توی اون مایع غرق می‌شید. یعنی توی اون مایع حل می‌شید.» (*استخوان خوک* و... ص ۷۹)

فلسفه خلقت انسان در داستان‌های مستور سر از این ذوب‌شدگی در می‌آورد. این را تمام راویان از جنون گرفته‌ها تا عاقل‌ها و استادان فلسفه دین و دیگران می‌گویند. داستان «مردی که تا پیشانی در

اندوه فرورفت» می‌گوید اصل و هدف این ذوب شدن است و نه دست یافتن به امر مطلق. آن دانای کل مطلق هم هست تا انسان در شدت اندوه ذوب شود.

۴. پازل فلسفی

«در حقیقت داستان‌های کارور برآمده از یک تفکر عمیق فلسفی نیستند. از این جهت شاید بشود کارور را با هم‌وطنش دیوید سالینجر مقایسه کرد که آثارش هر کدام می‌کوشند بخشی از یک پازل فلسفی را ترسیم کنند و دغدغه‌های فلسفی نویسنده را بازتاب دهند.»^۷

مصطفی مستور با اینکه در نقدها و بحث‌های نظری‌اش در باب داستان بیش از هر نویسنده دیگری بر ریموند کارور تکیه دارد و از نویسنده‌های مورد قبول و تأکیدش هم هست، اما در داستان‌نویسی ابداً از مشی و سیاق داستانی او پیروی نمی‌کند. مهمترین تفاوت برجسته و مشخص مستور با کارور در عکس هم بودن این دو نویسنده است. آنچه تمام آثار کارور را تحت پوشش خود قرار می‌دهد، جزئی‌نگری داستانی است. آنچه آثار مصطفی مستور را در برگرفته، کلی‌نگری متافیزیکی است. داستان‌های مستور بخش‌های گوناگون از پازل فلسفی نویسنده نیستند تا بتوانند نشانگر آن «تفکر عمیق فلسفی» باشند. تفکر عمیق فلسفی ناشی از خردگرایی و تعقل است اما پازل فلسفی نویسنده بیشتر از آنکه مبتنی بر خرد باشد، مبتنی است بر نوعی متافیزیک رمانتیک. این ادراک عاطفی رمانتیک کلی‌نگری ایده‌آلیستی را جایگزین جزئی‌نگری عقلی و داستانی کرده است که از این لحاظ به جبران خلیل جبران نزدیک و همانند می‌شود. نویسنده‌ای که از رمانتیک‌های مشهور در زمان خود است، جزئی‌نگری در کارور به عنوان داستان‌نویس و تفکر عمیق فلسفی در دیوید سالینجر از خرد و تعقل ریشه می‌گیرد. و کلی‌نگری رمانتیک و ایده‌آل‌گرا ریشه در عواطف و احساسات دارد. به همین دلیل است که در اکثر داستان‌های مستور به ندرت شاهد جزئی‌نگری در همان ارکان سه‌گانه داستانی‌اش هستیم. خدا، زن و اندوه از قالب کلی خود بیرون نمی‌آیند. به سبب همین دیدگاه کلی و رمانتیک است که اکثر داستان‌ها همدیگر را تکرار می‌کنند. مفهومی کلی در هر داستان به شکلی روایت می‌شود که تن به ریزنگری نمی‌دهد. این کل‌نگری رمانتیک نمی‌گذارد هر داستان به مثابه جزئی متفاوت از اجزای دیگر باشد. تا هر کدام از این اجزا یا قطعات داستانی در کنار هم پازل فلسفی نویسنده را سازند. قطعات پازل متشکل از اجزائی است که هر کدام شکلی منحصر به خود دارد و مستقل از آن دیگری، که همه این اجزا وقتی در کنار هم چیده می‌شوند یک پیکره کلی را می‌سازند. احمد دهقان هم یک نویسنده مذهبی است اما در کتاب *من قاتل پسران هستم* از نگاه ایده‌آلیستی و رمانتیک به جنگ فاصله می‌گیرد. برای همین مقوله کلی جنگ شکسته و تبدیل می‌شود به پاره‌ها و اجزای ریز داستان. اجزا در ظاهر هیچ ربطی به هم ندارند اما وقتی تک تک داستان‌ها کنار هم چیده می‌شوند یک مفهوم کلی از جنگ را می‌سازند. راویان داستان‌های مستور با اینکه در موقعیت‌های مختلف هستند و هر کدام شخصیتی جداگانه دارند، اما همگی همان مفاهیم کلی و ایده‌آلیستی را در مورد خدا، زن و اندوه روایت می‌کنند. همه یک جور دنیا را می‌فهمند و از

آن حرف می‌زند و همین‌ها باز در داستان دیگر مکرر می‌شود. این کلی‌نگری متافیزیک رمانتیک آنچنان بر داستان‌ها تسلط دارد که خواننده آشنا به کارهای مستور از همان شروع داستان تمام روند شکل‌گیری، اوج، کشمکش و پایانش را از پیش می‌داند. حتی می‌تواند حدس بزند الآن در این دیالوگ بین زن و مرد چه چیزهایی گفته می‌شود. چون همه آنها از داستان‌های قبلی به داستان‌های بعدی می‌آیند. کاملاً با خبر است که نویسنده الآن از اندوه یا از زن یا خدا چه خواهد گفت و حتی چگونه.

به‌غیر از کلی‌نگری رمانتیک، آنچه به داستان‌های مستور آسیب رسانده، همین آشکار بودن درون‌مایه داستان‌هاست. چنان در این عیان‌شدگی افراط می‌شود که در برخی لحظات داستان به سمت شعارگرایی میان‌مایه تمایل پیدا می‌کند. مستور در بحث‌های نظری‌اش به عنوان بزرگترین امتیاز داستان‌های کارور بر پنهان ماندن درون‌مایه داستان تأکید می‌کند: «در حقیقت داستان که با زنگ تلفن ساعت ۳ نیمه شب و بیداری زن و شوهر شروع می‌شود گویی اشارتی است نه به بیداری فیزیکی بلکه کنایه‌ای به بیداری آنها از غفلت زندگی. از این نکات در آثار کارور زیاد است که با یک یا دوباره خواندن نمی‌توان همه زاویای آنها را دریافت.»^۸

و در جایی دیگر درباره درون‌مایه داستان چنین می‌گوید: «هرچه داستان غنی‌تر و هنرمندانه‌تر باشد، یافتن درون‌مایه اصلی آن دشوارتر است. این دشواری به سبب ناتوانی مخاطب از درک معنای داستان نیست، بلکه همچنان که گفته شد، به دلیل آن است که چنین داستان‌هایی به پنجره‌های بی‌شماری از معنا گشوده می‌شوند به گونه‌ای که تعیین اصیل‌ترین درون‌مایه به غایت دشوار است.»^۹

این درون‌مایه اگر نه در همه آثار مستور اما در اغلب آنها به شدت دست خود را رو می‌کند. مثلاً نویسنده در همین رمان محکم و درخور توجه *استخوان خوک* و *دست‌های جدایی* که نشان می‌دهد تا چه حد توانایی و مهارت برای «غنی‌تر» ساختن و «هنرمندانه‌تر» ساختن رمانش دارد که نمی‌گذارد درون‌مایه داستان مثل رمان *روی ماه خداوند را بیوس آشکار* و صریح باشد، همین وضعیت خودآفریده را تاب نمی‌آورد. او اجازه نمی‌دهد تا ذهن مخاطب از همان پنجره‌های بی‌شمار معنا به داستان نگاه کند. برای همین دانیال را در رمانش کار می‌گذارد تا از همان پنجره مورد نظر نویسنده به همه چیز نگاه شود. به گونه‌ای که تعیین اصیل‌ترین درون‌مایه به غایت آسان شود و نه به غایت دشوار. و خواننده را دچار این فرضیه می‌کند که نویسنده می‌خواهد و تمعد دارد تا در هر داستان خودش را جار بزند.

یکی دیگر از ضایعات داستانی مستور تکرار است. برای همین می‌توان آنها را از این لحاظ با آثار سینمایی مسعود کیمیایی مقایسه کرد؛ او که پس از «قیصر» تمام فیلم‌هایش با همه تفاوت‌ها کپی و رونوشت «قیصر» هستند. تماشاگر از قبل می‌داند که روند ماجرا چه خواهد بود. اتفاق‌ها را حدس می‌زند و حتی دیالوگ‌ها را و پایان فیلم را. همه قهرمانان فیلم‌های متفاوتش مثل هم فکر و عمل می‌کنند و مثل هم حرف می‌زنند. در داستان‌های مستور هم عیناً همین حادثه رخ می‌دهد. همه شخصیت‌ها با اینکه متفاوت هستند و در فضا و زمانی دیگر، اما از یک زاویه نگاه می‌کنند، و ادراکشان از دنیا عین هم است، حتی جملاتشان کاملاً شبیه هم است. دانیال می‌گوید: «با شما هستم! با شما عوضی‌ها که عین‌هو کرم

دارید تو هم می‌لولید... به شرفم قسم هر کاری که خواسته‌اید کرده‌اید و آگه نکرده‌اید لابد نتونسته‌اید بکنید. مطمئنم از سر دلسوزی و این جور چیزها نبوده که نکرده‌اید حتماً عرضه‌اش را نداشتید.» (استخوان خوک...، ص ۶)

«در واقع یکی از دلایل عوضی بودن این دنیا این است که آدم‌هایش هر غلطی - واقعاً به معنای حقیقی کلمه هر غلطی - که خواسته‌اند کرده‌اند. شرط می‌بندم اگر غلطی هست که نکرده باشند به خاطر دلسوزی و شرافت و این جور چیزها نبوده. لابد نتوانسته‌اند بکنند.» (حکایت عشقی...، ص ۲۲)

دانیال همان حرف‌های استاد فلسفه دین و دیگر راویان داستان‌ها را می‌گوید. درک دانیال نامتعادل و روانی از اندوه، دنیا، خدا و زن عیناً مشابه دیگران است. انگار یک نفر است که در دیگر اسم‌های داستان تکثیر می‌شود. یک راوی در پشت تمام این راویان متفاوت حضور دارد و تنها اسم‌ها هستند که تغییر می‌کنند.

در داستان‌های مستور فقط متافیزیک رمانتیک نیست که حکم‌فرمایی می‌کند. نگره رمانتیک و ملودرام از درون‌مایه داستان‌ها به زبان و لحن آنها هم سرزیر می‌کند. و گاه آنچنان رمانتیک‌گرایی غلظت پیدا می‌کند که از بافت خود داستان هم بیرون می‌زند و داستان‌هایی «خیس» می‌سازد. نمونه‌اش داستان «دو چشم خانه خیس» از مجموعه عشق در پیاده‌رو. به جملاتی که جا به جا در متن به گونه نا لازم به کار می‌رود نگاه کنید: «اهالی آبادی تکه‌های اندوه‌اند»، «لگد به حرمت طبیعت بود»، «سیل آمده است که بفهمی مردم حاصل ضرب وسعت عشقند در عمق مظلومیت»، «هیچ بچه‌های حضرت را دیده‌ای؟ آیه‌های زمینی»، «تراکم معنویت‌اند با لعابی از غم»، «نفسشان نکهت فرشتگان است». در این داستان راوی در نامه‌ای به ابراهیم که می‌خواهد کارهایش را تقبیح کند، جا به جا برای خود او نامه خودش را می‌آورد. در این تقبیح احساساتی آنچنان زیاده‌روی می‌کند که از ابراهیم شخصیتی کلیشه‌ای و مقدس می‌سازد.

زبان و لحن در بیشتر داستان‌های مستور در ورطه رمانتیک و ملودرام می‌افتد. که در برخی به شدت از قد و قواره داستان بیرون می‌زند. اما دیدگاه تئوریک مستور درست عکس این مطلب را می‌گوید:

«مثل لحن مورد استفاده کارور در اغلب داستان‌هایش لحنی خنثی و بی‌طرفانه است. راوی وقایع را بدون هیچ‌گونه داوری و مثل خبرنگاری که در متن حادثه حضور دارد صرفاً گزارش می‌کند. این گزارش با لحنی خونسرد و تا حدی بی‌تفاوت ماجرا را نقل می‌کند.»^{۱۰}

«در فصل مقابل آخر وقتی راجر از وضعیت به وجود آمده گریه‌اش می‌گیرد لحن داستان همچنان بی‌تفاوت می‌ماند و بدون غلتیدن در دام ملودرام تنها عکس هامیلتون را گزارش می‌کند.»^{۱۱}

لحن اما در اکثر آثار مستور «غلطیدن به دامن ملودرام» است و نمی‌توان یا نمی‌خواهد لحنی خونسرد، بی‌تفاوت و گزارشگرانه داشته باشد. با مروری کوتاه بر عنوان داستانها شدت خیس‌ی ملودرام و غلظت رمانتیک آن را می‌توان حس کرد. اما نویسنده در برخی داستانهایش در ساختن لحن و زبان خونسرد،

خنثی و بی‌طرف و به شدت جزئی‌نگر کاملاً موفق عمل کرده است. عالی‌ترین نمونه آن، قسمت روایت داستان نوذر، ملول و بندر است در رمان *استخوان خوک* و *دست‌های جدا می*. به همین دلایل است که آثار مستور چه از لحاظ درون‌مایه معنارایانه آن و چه نگاه کلی‌نگر ایده‌آلیستی و زبان و لحن داستان‌ها به جای آنکه برخاسته از تفکر عمیق فلسفی باشد و قطعات داستانی پازل فلسفی او، به مشی فکری و داستانی جبران خلیل جبران نزدیک می‌شوند. بن‌مایه اندیشگی در هر دو وحدت در کثرت یا کثرت در وحدت است. محور داستان‌های هر دو نویسنده خدا، زن و اندوه است. و هر دو به جهان از پنجرهٔ رمانتیک نگاه می‌کنند. در رمان *بال‌های شکسته* و دیگر آثار جبران می‌توانیم تمام ارکان سه‌گانهٔ داستان‌های مستور را بازیابیم، با همان زاویهٔ نگاه، با همان کلی‌نگری و تقریباً با همان لحن و زبان رمانتیک.

۵. نگاه صوفیانه به داستان

می‌توان این نکته را هم در داستان‌های مستور مد نظر قرار داد که نویسنده در این نوع خاص داستان‌نویسی عمدی آگاهانه دارد. او عمدانه می‌خواهد خودش در تمام داستان‌هایش حضور داشته باشد و این حضور را در همه جا جار بزند. می‌خواهد خودش را در تمام شخصیت‌های متفاوت داستان‌هایش تکثیر کند. برای همین ما در هر داستان با شخصیتی تازه آشنا نمی‌شویم. تنها نام‌ها هستند که متفاوت می‌شوند: محسن، الیاس، ابراهیم، دانیال، کیانوش و... اما همه یکی هستند و یک حرف را می‌زنند. این نگاه خاص به داستان می‌تواند خردنگری داستان کوتاه را قربانی کلی‌نگری صوفیانه کند. این نکتهٔ صوفیانه را از زبان یکی از روایان رمان *استخوان خوک* و *دست‌های جدا می* به نام حامد که عکاس است می‌شنویم. حامد برای دوست دخترش از شیوه و منش استادش در عکاسی می‌گوید: «می‌گه اگه عکاسی نباشه عکسی در کار نیست... می‌گه هر چند ظاهراً عکاس توی عکس غایبه، اما اگه عکاس به معنای حقیقی عکاس باشه شخصیت و هویتش به شدت و قوت توی عکس حضور داره. انگار همیشه تکه‌ای از روح عکاس گیر کرده توی عکس. در واقع اعتقاد داره که حضور عکاس در عکس حتی از حضور سوژه هم بیشتره ... کاری که به عقیدهٔ استاد از عکاس دیگه‌ای ساخته نیست. خودش می‌گه این یه نوع نگاه صوفیانه است به عکاسی.» (*استخوان خوک* و ...، ص ۶۴)

داستان‌های مستور هم می‌توانند با همین نگاه صوفیانه طراحی شده باشند که حضور نویسنده این همه در ترکیب‌بندی، نور، زاویهٔ دید و جزئیات داستان پررنگ می‌شود و چشم را می‌زند. اما این شیوه با نگاه آکادمیک و علمی او به نقد و تحلیل‌هایش از مبانی داستان کوتاه در تضاد است.

۶. اشکال سه‌گانهٔ مستور

مصطفی مستور در داستان‌هایش به سه شکل ظاهر می‌شود:

الف) مستور سخنران: یکی از ویژگی‌های داستان‌نویسی مستور سخنرانی کردن است. این از خصلت‌های منفی ذهن ایرانی است. می‌پندارد که در مورد همه چیز باید حرف بزند. داستان در این مواقع برای نویسنده تبدیل به تریبون می‌شود تا او به این بهانه حرف‌هایش را بزند. و چون این حرف‌ها در همه داستان‌ها مدام تکرار می‌شود به آن حالت زیاده‌گویی و پرحرفی داده است، که گاه از حجم داستان بیرون می‌زند. جملات از حالت حداقلی خارج و به سمت حداکثری میل می‌کنند. نمونه عینی آن داستان حکایت عشقی بی‌قاف بی‌شین بی‌نقطه است. ساخت داستان بر چت‌روم بنا شده است. درون‌مایه داستان همان عشق است با همان نگاه ایده‌آلیستی به عشق. جملات همان‌هایی هستند که در داستان‌های دیگر هم تکرار شده‌اند. حمید (هستی) عاشق تمام عناصر است که با مهرآه در ارتباط هستند، مثل تمام داستان‌های دیگرش. داستان بنا به اقتضای ساختش از حداقل جملات داستان ساخته شده و گاه فقط با کلمه پیش می‌رود. هرچه جملات داستان تراش می‌خورد و کوتاه‌تر می‌شود، زیبایی ساخت داستان افزایش پیدا می‌کند. اما در میانه داستان باز نویسنده طاقت نمی‌آورد و بر ساخت حداقلی چت‌روم عصیان می‌کند و در صحن داستان سخنرانی می‌کند، در مورد عشق و زن و... در جایی که هیچ نیازی به این پرحرفی تریبونی نیست. گویی تا این تریبون داستانی‌اش را برگزار نکند داستان آرام و قرار نمی‌گیرد. مستور سخنران در این داستان در صفحه ۶۳ ظاهر می‌شود. همین مستور سخنران در *رمان استخوان* *خوک* و *دست‌های جنامی* در شخصیت دانیال ریخته می‌شود. با اینکه نویسنده در این رمان کوشیده تا برای حضور او و سخنرانی‌هایش توجیه و تمهید داستانی فراهم کند، اما باز نشانه‌های همان سخنرانی‌های داستانی خود را با خود دارد. و در داستان «دو چشم خانه خیس» و «چند روایت معتبر درباره کشتن» و برخی قسمت‌ها از داستان‌های دیگرش همین روند تریبون‌گرایی مستور ادامه پیدا می‌کند. این میل افراطی نویسنده به حرف‌زدن در مجموعه داستان *چند روایت معتبر...* خود را به صورت پیش داستان یا مقدمه‌هایی داستانی بر سر هر داستان نشان می‌دهد که با همه رمانتیک‌شان نشانه‌های پرحرفی و زیاده‌گویی هستند.

ب) مستور فیلسوف: البته نه فیلسوف به معنای دیوید سالینجری‌اش و نه فیلسوف به معنای تفکر فلسفی. زیرا بیشتر از آنکه دغدغه‌های فلسفی باشند، دغدغه‌های مذهبی هستند. مسئله و مشکل داشتن دغدغه‌ها از هر نوعش نیست، مشکل غلبه این مقولات است بر مقوله داستان. در *روی ماه خدا* را بیوس غلبه مستور فیلسوف بر مستور داستان‌نویس کاملاً مشخص و مشهود است. اما پس از این اثر مستور می‌کوشد تا این دغدغه را به تصرف داستان در آورد. اما حجم دغدغه‌های دینی آنچنان بزرگ می‌شود و شتاب می‌گیرد که چارچوب داستان را ویران می‌کند. مستور فیلسوف در اکثر داستان‌هایش حضور دارد: *چند روایت معتبر درباره کشتن...* و باز دانیال در *رمان استخوان خوک...* «مردی که تا پیشانی در اندوه فرو رفت»، «چند روایت معتبر درباره خداوند»، «کیفیت تکوین فعل خداوند» و ... دغدغه متافیزیک دینی بر فیزیک داستان غلبه می‌کند. آنچه راوی در داستان «چند روایت معتبر درباره کشتن»

در مورد الیاس می‌گوید، به اعتباری در مورد نویسنده صدق می‌کند: «این الیاس اگر توی دانشکده به جای سینما می‌رفت رشته فلسفه، شرط می‌بندم فیلسوف محشری می‌شد.» (از مجموعه حکایت عشقی ... ص ۲۳)

البته با حذف نیمه دوم شرط راوی. یعنی محشر بودنش! داستان‌های ریموند کارور بر عکس آنچه مستور در موردشان می‌گوید در بردارنده تفکر عمیق فلسفی هستند. اما فاصله بعید این دو در این است که ذهن کارور کاملاً به تصرف داستان در آمده است. درست بر طبق همان تحلیلی که مستور از داستان کارور می‌کند. خواننده باید از طریق کندوکاو و چندبارخوانی و علائم و شخصیت‌ها و کنایه‌ها و رفتارشان به اندیشه‌ای که در پشت آن است دست پیدا کند. اما ذهن مستور بیشتر از آنکه به تصرف داستان درآید در تصرف متافیزیک رمانتیک است.

پ) مستور داستان‌نویس: و در برخی داستان‌ها مستور به گونه تمام‌قد داستان‌نویس می‌شود. در این لحظه‌ها دیگر هیچ خبر و رد پایی از مستور سخنان و مستور فیلسوف پیدا نیست. در این داستان‌ها مستور از نگاه صوفیانه به داستان خارج می‌شود. هیچ نشانی از آن کلی‌گرایی رمانتیک به چشم نمی‌خورد. نه زاویه نگاه، و نه زبان و لحن داستان به ورطه ملودرام نمی‌افتند. نویسنده با حرکت جزئی و خزنده در لابه‌لای داستان، موقعیت‌هایی به شدت هولناک را به تصویر می‌کشد. با زبان و لحن خنثی، بی‌تفاوت و خونسرد. و حداقل گو. دیگر اثری از مستور سخنان و مستور فیلسوف نیست. داستان حضور عریان نویسنده را به صفر می‌رساند و او را از خودش حذف می‌کند. با این عمل درجه هولناکی و تکان‌دهندگی داستان افزایش می‌یابد. عالی‌ترین تجسم این وضعیت داستانی در *رمان استخوان خوک* و *دست‌های جنامی* پدید می‌آید. در قسمت‌هایی که راوی وارد آپارتمان نوذر می‌شود با حضور بندر و ملول که این دو توسط نوذر اجیر می‌شوند تا فردی به نام عباس را به قتل برسانند. زبان در کمال خونسردی و بی‌تفاوتی تمام جزئیات قتل عباس را به وسیله ملول روایت می‌کند. در همین وضعیت بندر در ماشین به رادیو گوش می‌دهد. جزئیات مثله کردن صورت عباس توسط ملول با صدای گوینده رادیوی ماشین که نهج *البلاغه* را می‌خواند در لابه‌لای صحنه قتل تداخل پیدا می‌کند و این تداخل موازی و تو در تو توانسته تمام آن وضعیت فجیع را نشان بدهد. و باز همین جزئی‌نگری سرد و خنثی به گونه دیگر در قتل نوذر در خانه توسط ملول و بندر تکرار می‌شود. جزئی‌نگری همراه با زبان و لحنی خنثی و منفعل هولناک‌ترین وضعیت داستانی را پدید می‌آورند. نویسنده صحنه دو قتل را با دقت یک مینیاتور است^{۱۳} ترسیم می‌کند.

مستور در داستان‌های «چند روایت معتبر درباره آندوه» و «من دانای کل هستم» و *رمان استخوان خوک* ... کاملاً در هیئت داستان‌نویس ظاهر می‌شود. و نگاه صوفیانه خود به داستان را به دورترین لایه‌های داستان پرتاب می‌کند تا فقط در غیب داستان حضور داشته باشد. و مسلم است که آثار مستور داستان‌نویس می‌تواند غنی‌تر و هنرمندانه‌ترین داستان‌های این نویسنده باشند نه آثار فیلسوف یا مستور سخنان.

اگر از این منظره نگاه کنیم، مصطفی مستور را می‌توان بنیان‌گذار داستان مذهبی مدرن در ایران معاصر دانست و با توجه به کارهای کارستانی که کرده است بر نظر منفی گلشیری نسبت به فقدان «داستان و داستان‌نویس مذهبی خوب» خط بطلان کشید.

پی‌نوشت‌ها

۱. «جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن»، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات؛ ژان - ایوتادیه؛ ترجمه محمدجعفر پوینده؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷، ص ۹۵.
۲. «گفت‌وگو پیرامون داستان و داستان‌نویسی»؛ باغ در باغ، هوشنگ گلشیری؛ تهران: نیلوفر، ج ۲، ص ۷۱۳، ۱۳۸۷.
۳. درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات؛ پیر. و. زیما؛ ترجمه محمدجعفر پوینده؛ ص ۱۷۵، ۹۹.
۴. تادیبه، همان، ص ۹۹.
۵. سخنرانی مستور در هشتمین نشست کتاب ماه ادبیات و فلسفه، «ریموندکار و آینده‌ای از چخوف و همی‌نگوی». از نشریه هنگام.
۶. نگرش مستور به زنان در مقاله‌ای مجزا به نام «سر بردن با پنبه ملکوت» در مجله زنان به چاپ رسیده است. از متن سخنرانی مستور، همان.
۸. همان.
۹. میانی داستان کوتاه؛ مصطفی مستور؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹، ص ۷۵.
۱۰. همان.
۱۱. همان.
۱۲. از متن سخنرانی مستور، همان.